

Agustí Bruach (Regensburg)

## Der spanische Faschismus/Francismus

### Offizielle Musik und Einzelwege im totalitären Spanien

*Hasta aquí lo que pudo saberse. Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas.*

Alejo Carpentier

*El siglo de las luces*

#### I. Zur Antinomie Musik – Totalitarismus im faschistischen Spanien: Einige systematische Vorüberlegungen

Die aktuelle spanische Musikwissenschaft hat sich mit der Musik und den Musikern während der faschistischen Periode (1939–1975) aus einer systematisch-methodischen Perspektive noch nicht gründlich beschäftigt. Die meisten bislang veröffentlichten Studien gehen kaum über die bloße Beschreibung von Fakten oder Untersuchungen über Einzelkomponisten hinaus<sup>1</sup>, wobei die ersten Jahre bis ungefähr 1955 zugunsten der Rezeption der europäischen Avantgarden ab den 60er Jahren etwas vernachlässigt und lapidar als uninteressanter eingestuft werden.<sup>2</sup> Während zur Sozialgeschichte, zur Literatur oder zu anderen Erscheinungen des öffentlichen Lebens seit sehr langer Zeit in Ländern wie Frankreich, Großbritannien oder den USA eine rege, sehr fruchtbare Hispanistentradition besteht, die sich öfters aus verschiedenen Blickwinkeln mit dem Spanischen Bürgerkrieg und seinen Protagonisten beschäftigt hat, bleibt die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Phänomen in diesen Jahren sogar deutlich hinter dem zurück, was etwa im Vergleich zu den anderen historischen Epochen zu erwarten gewesen wäre. Zum fehlenden Konsensspielraum kann eventuell die oft direkte Beteiligung der Komponisten, Musikwissenschaftler und -kritiker am damaligen offiziellen Leben beigetragen haben, obwohl dieser Hintergrund heute überwunden sein dürfte. Dazu kommt die Tendenz der ab Mitte der 70er Jahre entstandenen Geschichtsschreibung, bei den kulturellen Projekten der Zweiten Spanischen Republik ohne jede Überlegung die manchmal durchaus autoritären und manipulatorischen Züge dieser Politik nach sowjetischem Vorbild<sup>3</sup> zu unterstreichen. Die extrem polarisierende Meinungsbildung, welche die Ereignisse im Spanien dieser Zeit so oft ausgelöst und mitgeprägt hat, ist dementsprechend bei der Frage des Bruches zwischen der republikanischen und der faschistischen Periode noch entscheidend für die Bewertung, was nach den

1 Vgl. Literatur zu Ángel Medina, Art. »Spanien, V, 3–5«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1680.

2 Tomás Marco, »Los años cuarenta«, in: *España en la música de Occidente* [Kgr. Ber. Salamanca 1985], hrsg. von Emilio Casares Rodicio u. a., Madrid 1987, Bd. 2, S. 399–411.

3 Vgl. Fußnote 10.

tragischen Ereignissen um den Putsch Francos als verloren gegangen und was als erhalten geblieben betrachtet wird. Dabei ist nicht zu übersehen, wie manche Komponisten, die sich schon vor 1939 auf politischer Ebene engagierten, danach nicht nur in ihrer Heimat blieben, sondern auch nach wenigen Jahren das musikalische Leben wieder in mehr oder weniger konfliktlosem Einklang mit den Behörden weiter mitgestalteten. In der Tat war die Kontrolle über die Musik in ihren verschiedenen Erscheinungen für die Politik ab April 1939 zunächst einmal nebensächlich, während der Anfang des Zweiten Weltkrieges den Aufbau eines auf sozialem und moralischem Gebiet komplett zerstörten Landes entscheidend erschwerte.

Eine Beschreibung der musikalischen Ereignisse dieser 40 Jahre Diktatur wäre aus dieser Sicht ohne jede Anknüpfung an die Kulturpolitik der Zweiten Spanischen Republik unvollständig.<sup>4</sup> Manche Vorsätze bleiben bei geänderter politischer Couleur erhalten. Aus den ehemaligen Regionalismen wird ab Mitte der vierziger Jahre ein stark zentralisierter Nationalismus mit neoklassizistischen Zügen, bei dem der Versuch unternommen wird, die angeblich typisch spanischen Merkmale zu vereinheitlichen. Das Pendant französisch-deutscher Musik als Einflussquelle bleibt im Prinzip und mit unterschiedlichen Facetten erhalten, wobei jedoch die Grenze für die Rezeption der Neuen Musik bis Mitte der fünfziger Jahre geschlossen bleibt. Beispielhaft für die Übernahme vorhandener Symbole in genau entgegengesetzter Bedeutung durch den faschistischen Totalitarismus in Spanien ist die progermanische Haltung aus politischen Gründen während des Zweiten Weltkrieges, welche nicht nur die Aufführung Wagnerscher Opern insbesondere in Barcelona ermöglichte, sondern auch die relativ frühe Rezeption der Kompositionen von Richard Strauss. Hierzu ist aber darauf hinzuweisen, dass gerade in Katalonien die Wagner-Opern als musikalische Quelle für die Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Arbeiterbewegungen mit stark links-regionalistischem Inhalt entstandenen Chöre gegolten hatten. Ferner wurden die genannten Symbole überwiegend aus ökonomischen Gründen von der Bourgeoisie aus Barcelona auch als Differenzierungsmerkmal gegenüber dem Madrider Zentralismus übernommen. So haben sich innerhalb weniger Jahrzehnte die verschiedensten sozialen Schichten unterschiedlichster politischer Orientierung der gleichen Musik bedient, um ihrer Ideologie ein musikalisches Gesicht zu verleihen.

Dennoch ist es auf dem Gebiet der ernsten Musik besonders schwer, die Werke eines Komponisten in all ihren Facetten als ideelle, wörtliche Umsetzung der offiziellen musikalischen Richtlinien zu identifizieren. Sicherlich gibt es insbesondere bei der Musik Joaquín Rodrigos Züge nach dem Schema des *Concierto de Aranjuez* (uraufgeführt 1940 in Madrid), die in seinen späteren Werken weiter vorkommen und als Ausdruck dieser doktrinären musikalischen Nationalidentität sofort anerkannt wurden bzw. von denen ausgehend letztere weiter fixiert werden konnte. Seine Rückkehr nach Spanien 1939 unmittelbar nach dem Krieg

4 »Sería una tentación legítima describir los años cuarenta de la música española partiendo de ellos mismos, casi sin antecedentes. Y lo sería porque una situación que surge de una larga y sangrienta guerra civil tiene suficientes distintivos por sí misma. Pero ni siquiera un millón de muertos o el paso brusco de una democracia popular a una férrea dictadura anulan por completo las constantes inmediatas de un pueblo. Por eso, no hay más remedio que hacer referencias a la situación anterior, esto es, a la II República y a la guerra civil«. Tomás Marco, »Los años cuarenta«, S. 399.

und die häufigen offiziellen Ehrungen, die darauf folgten – unter ihnen eine Manuel-de-Falla-Professur an der Madrider Universität 1947 als weiterer Manipulationsversuch des ein paar Monate zuvor in Argentinien gestorbenen Komponisten, der als am stärksten internationale Figur der damaligen spanischen Musikszene betrachtet werden kann –, sind natürlich nicht zu übersehen und entsprechend einzuordnen. Rodrigo wurde auch sehr schnell von der damaligen Musikwissenschaft des Regimes zur Galionsfigur gekürt und in dieser Rolle später mehrfach bestätigt.<sup>5</sup> Dennoch ist seine musikalische Ästhetik von der spanischen folkloristischen Tradition weit entfernt und steht, was die Instrumentierung und melodische Einfachheit anbelangt, der französischen Schule um die Nachfolge Paul Dukas' näher. Vielmehr geht es dem Komponisten darum, ein idealisiertes spanisches Ambiente zu schaffen, bei dem sowohl die Topoi der spanischen Gärten als auch bestimmte Rollen der klassischen spanischen Literatur bewusst zu diesem Zweck übernommen werden. Aber gerade diese Merkmale tragen bei der Musik Rodrigos durch ihre Parallelen zur Unterhaltungsmusik zu ihrer eigenen stilistischen Stagnation bei.

So erscheint aus heutiger Sicht die Gestaltung einer totalitären musikalischen Weltanschauung im faschistischen Spanien nach 1939 als eine deutlich vom Zufall der historischen Ereignisse beladene Kategorie, wobei sich das Regime durch seine Farblosigkeit und sein aposteriorisches Denken eindeutig von anderen Diktaturen etwa im Nazi-Deutschland oder in den kommunistischen osteuropäischen Ländern unterschied. Die Fähigkeit der damaligen Behörden einschließlich Francos, sich an jeden neuen politischen Kontext in der Außenpolitik anzupassen und besonders vorsichtig, ja sogar zögerlich auf jede Änderung dieses Kontexts zu reagieren, trug entscheidend zur langen Dauer des politischen Systems von fast vierzig Jahren bei. Im Einklang damit erscheint das Musikleben Spaniens von 1939 bis 1975 wie ein Kontinuum ohne entscheidende Frakturen auf offizieller Kulturebene, in dem zunächst wenige freie differenzierte Räume entstanden. Genauer betrachtet, kann man aber, auch in engem Zusammenhang mit dem sozialen und finanziellen Geschehen, die totalitäre Periode in mindestens drei Momente untergliedern, während derer sich die Vorstellung der Bevölkerung, unter einer Diktatur zu leben, allmählich und nicht zuletzt als Konsequenz einer schon über zwanzig Jahre andauernden doktrinären Bildung, welche eine ganze Generation mitgeprägt hatte, im Rahmen einer Scheinfreiheit abzuschwächen schien. Dies geschah jedenfalls zu Gunsten einer Vielfalt von Privatinitiativen, die gelegentlich vom Regime auf offizieller Ebene hervorgehoben wurden, jedoch im Kern schon die spätere kulturelle Entwicklung des Landes nach 1975 potentiell beinhalten.

## II. Musik und Ideologie: Vom Niedergang der Zweiten Republik bis zum Sieg des Totalitarismus 1936–1939

Die Zweite Spanische Republik (1931–1939) mit all ihren Verfehlungen und oft chaotischen sozialen Zuständen ermöglichte zum ersten Mal in der spanischen Geschichte den Einstieg und das Engagement der Künstler verschiedener Disziplinen auf kulturpolitischer Ebene. Sie durften sogar des Öfteren als Regierungsberater die politische Zielrichtung mitbestim-

5 Federico Sopeña, *Joaquín Rodrigo* [1946], Madrid <sup>2</sup>1970.

men und mitprägen. Auf der anderen Seite war auch die Regierung der Republik diejenige, die – zum ersten Mal in Spanien – eine konsequente, ziemlich anspruchsvolle Kultur- und Musikpolitik im Rahmen einer neuen Gesetzgebung umgesetzt hatte. Die 1931 erfolgte Gründung der Junta Nacional de Música y Teatro Líricos, in der unter anderen die Komponisten Oscar Esplá, Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina und Ernesto Halffter sowie der Musikkritiker Adolfo Salazar mitwirkten, stellte die Weichen für die verschiedenen Dekrete, die unter der Federführung des Schriftstellers und damaligen Präsidenten der Zweiten Republik Manuel Azaña im musikalischen Bereich erlassen wurden. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, inwieweit die quasi einzigartige Zusammenarbeit mehrerer Intellektueller und Künstler nicht nur durch rein außermusikalische Interessen, sondern auch durch die Zuspitzung interner Probleme allmählich erschwert wurde<sup>6</sup> – bis hin zur kompletten Unterbrechung ihrer Aktivitäten beim Ausbruch des Bürgerkrieges und der anschließenden mehr oder weniger zu Recht erfolgten Identifizierung ihrer Mitglieder mit einer der Bürgerkriegsparteien.

Parallel dazu entwickelte sich, teilweise im Rahmen der Madrider Residencia de Estudiantes, die ›Generación del 27‹ auch im musikalischen Bereich. Während sie von der Geschichtsschreibung zu oft auf ihre experimentelle Facette reduziert wird, unter deren Dach die ersten künstlerischen Versuche von Luis Buñuel, Federico García Lorca und Salvador Dalí Unterschlupf fanden, müsste tatsächlich die Verankerung der künstlerischen Prinzipien dieser Generation in der spanischen folkloristischen Tradition hervorgehoben werden. Aus dieser Sicht bildet das Zusammenwirken von de Falla und García Lorca einen einzigartigen Fall, der zeigt, inwieweit die Erforschung des spanischen folkloristischen Erbes aus einem künstlerischen Blickwinkel von einem Musiker und einem Dichter<sup>7</sup> gleichzeitig betrieben werden konnte. Indes basiert das Schaffen der beiden Künstler nur selten auf originalen volkstümlichen Melodien bzw. Romanzen. Vielmehr handelt es sich, wie bei *El amor brujo* (1914–1915) de Fallas – jedoch beim Komponisten mit notorischen Ausnahmen wie den *Siete canciones populares españolas* (um 1914, veröffentlicht 1922) – oder beim *Romancero gitano* García Lorcas (um 1923–1927, veröffentlicht 1928)<sup>8</sup>, um eine imaginäre, ja sogar idealisierte Welt, mit der sie sich beide, wie es auch auf die Spätwerke von Isaac Albéniz zutraf, ganz klar von den Verfechtern des Regionalismus abhoben. Auf der anderen Seite besteht in der Musik und in der Literatur in Spanien zumindest seit dem goldenen Zeitalter die Tradition, volkstümliche Merkmale in die Kunst zu übernehmen, so dass sie auf diese Art und Weise zum Bestandteil derselben erhoben werden. Gleichzeitig werden diese Elemente aber auch durch den mythischen, quasi pantheistischen Drang aus der folkloristischen

6 Vgl. Emilio Casares Rodicio, »La música española hasta 1939, o la restauración musical«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 261–322.

7 Vgl. Federico García Lorca, *Obras Completas*, Bd. 3, hrsg. von Miguel García-Posada, Barcelona 1997: »Arquitectura del canto jondo (I–IV)«, »Canciones de cuna españolas« oder »Sobre el I Concurso de Cante Jondo«, S. 33–52, 113–131 und 357.

8 In der ersten Fassung waren sogar mindestens zwei eigene Vertonungen García Lorcas als Textbegleitung vorgesehen. Siehe García Lorca, ebd., Bd. 1, hrsg. von Miguel García-Posada, Barcelona 1996, S. 799–800. Vgl. Emilio Casares Rodicio, »El Lorca músico«, in: *La caña. Revista de flamenco* 2 (1992) S. 24–28.

Tradition in die universelle Alltagsymbolik einer literarischen Sprache umgesetzt, welche durchaus Ähnlichkeiten zu den poetischen Avantgarden aufweist.

Man kann letztendlich auch einen gewissen Zusammenhang zwischen den Theaterinitiativen García Lorcas im universitären Bereich und den musikalischen Aktivitäten des Cellisten und Orchesterdirigenten Pau Casals im Arbeitnehmerbereich in seiner Heimat feststellen. Im letzten Fall ist zudem besonders eine gewisse Beziehung oder sogar Kontinuität zwischen den für Katalonien typischen Regionaltendenzen, welche zweifelsohne auch bei den bildenden Künsten als unverzichtbare Basis für die spätere Entwicklung von Pablo Picasso oder Salvador Dalí gedient hatten, und dem Streben nach Universalismus zu beobachten. Neben der Begeisterung für die Pflege des großen Repertoires insbesondere für das einfache Volk<sup>9</sup> übernahm die Associació Obrera de Concerts auch eine Rolle als Brücke zur Einführung der Kompositionen der Zweiten Wiener Schule in Barcelona. Schönberg und Webern wurden durch die Vermittlung Robert Gerhards mehrmals eingeladen, ihre Musik wurde dabei regelmäßig gespielt und Salazar ermöglichte und unterstützte in seinem Amt als Regierungsberater die Organisation des Musikfestivals der SIMC, in deren Rahmen das Violinkonzert von Alban Berg im April 1936 in Barcelona uraufgeführt wurde.<sup>10</sup> Indes konnte die Zweite Republik die potenzielle Tendenz der Musik zum Indoktrinieren nicht immer vermeiden. Dies wurde freilich während des Krieges noch intensiviert und von einigen der oben genannten Komponisten betrieben, so dass die ursprüngliche Intention, in Spanien eine neue musikalische Kultur auf einer fortschrittlichen Basis zu installieren, ihr Ziel verfehlte.<sup>11</sup>

### III. Leere und Aufbau: Von der Pflege des alten Musiktheaters zur manipulierten Übernahme des spanischen goldenen Zeitalters in den vierziger Jahren

Die kurze Dauer der Zweiten Spanischen Republik von acht Jahren – die drei Jahre des Bürgerkrieges miteinbezogen – ließ die meisten Projekte und guten Vorsätze unvollendet. Nach der Auswanderung zahlreicher Komponisten und Musikkritiker, unter denen die

9 Diese Ideologie wurde von der »Junta Nacional de Música« und ihrem Präsidenten Oscar Esplá zur politischen Aufgabe hochstilisiert: »Si la República aspira a una renovación total, no puede desentenderse de las realidades internacionales del momento, de ese movimiento actual de todos los pueblos de avanzada – el ejemplo más vivo es Rusia – hacia un nivel superior, huida de la plebeyez en todos los órdenes, especialmente en el arte y la música, que actúa más directamente sobre la sensibilidad de las masas, iniciándolas en un maravilloso dinamismo espiritual.« *El Sol* 10. 12. 1931.

10 José María García Laborda, »Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona«, in: *Revista de Musicología* 23/1 (2000) S. 187–218.

11 Vgl. zum Thema Musik und Propaganda Ana Vega Toscano, »Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil Española«, in: *Campos interdisciplinares de la musicología*, Kgr.Ber. Barcelona 2000, Bd. 1, hrsg. von Begoña Lolo, Madrid 2001, S. 177–193. Auf experimentellem Niveau ist der Film *Canciones para después de una guerra* (1971) von Basilio Martín Patiño von besonderem Interesse wegen der Zusammensetzung von Bildern und Propagandaliedern der Kriegszeit oder der ersten faschistischen Periode. Im Grenzbereich zwischen Dokument und Kunst angesiedelt, wurde er von der Zensur verboten.

herausragenden Figuren Manuel de Falla und Robert Gerhard stellvertretend für die französischen bzw. für die zentraleuropäischen Einflüsse stets hervorgehoben werden müssen, übernahmen insbesondere Joaquín Turina auf seinem Posten als Leiter der Comisaría Nacional de Música und Conrado del Campo als Professor für Komposition am Madrider Konservatorium Führungsrollen. So wie de Falla oder Gerhard sich für die mehr oder weniger für die Zweite Republik typische kulturelle Vielfalt engagiert hatten – ersterer indirekt durch seine Freundschaft mit Federico García Lorca, aber auch durch seine Mitwirkung in der Junta Nacional de Música y Teatro Líricos, letzterer insbesondere im katalanischen Bereich –, so haben sich später Turina und del Campo trotz ihres früheren Engagements für die Republik mit dem totalitären Regime identifiziert. Der Sieg des Faschismus in Spanien wandelte sich zunächst in einen fast totalen Stillstand um, eine Stunde Null, in der jede Fortsetzung der kulturellen Aktivitäten aus der Zeit vor dem Krieg unmöglich erschien. Die neue Macht kümmerte sich viel stärker um das international schlechte Ansehen, das die Auswanderung Manuel de Fallas nach Argentinien bewirkt hatte, als um den Aufbau einer offiziellen politischen Linie auf musikalischem Gebiet. Nach dem Tod de Fallas am 14. September 1946 ermöglichte trotz zahlreicher Proteste der spanischen Intellektuellen und Freunde des andalusischen Komponisten im Exil<sup>12</sup> die gute Beziehung zwischen Franco und Perón, begleitet von einer Intervention auf höchster diplomatischer Ebene, die Rückkehr des Leichnams nach Spanien. Am stark politisierten Staatsbegräbnis am 9. Januar 1947 im Dom zu Cádiz nahmen neben zahlreichen Behörden des faschistischen Regimes auch die Komponisten Jesús Guridi, Conrado del Campo und Francisco Alonso teil.<sup>13</sup> Die Auseinandersetzung um die sterblichen Überreste Manuel de Fallas zeigt, wie sich nach dem offiziellen Ende des Spanischen Bürgerkrieges die Konfrontation im propagandistischen Bereich fortsetzte, von deren erfolgreichem Ergebnis im übrigen die spätere diplomatische Anerkennung des faschistischen Regimes abhängig war.

In diesem Zusammenhang bemühte sich das spanische Regime kurz darauf, mit einer bestimmten offiziellen kulturellen Linie Erfolge insbesondere in der Außenpolitik zu erzielen. In einer Zeit, in welcher der Germanismus parallel zur politischen Annäherung des damaligen Innenministers und Schwagers von Franco Ramón Serrano Súñers an Nazi-Deutschland mit all ihren im ersten Abschnitt dieses Beitrages schon erwähnten historischen Widersprüchen nicht nur das ganze Feld der Musik, sondern auch andere Bereiche der Kultur prägte, bedeutete dies auch die Verfechtung eines autarken, stark ideologisierten

12 »Un grupo de exiliados españoles y de intelectuales argentinos, que incluía a algunos amigos cercanos del maestro, protestaron por la repatriación de los restos de don Manuel. En diversas declaraciones a los periódicos expresaron – entre otros – sus médicos Gumersindo Sayago, Carlos Ferrer y Juan González Aguilar, los músicos Juan José Castro y Sergio de Castro, el dramaturgo Alejandro Casona y el poeta Rafael Alberti, que la resolución no respetaba la voluntad del difunto.« *La Prensa* 19.11.1946. Zit. nach Jorge de Persia, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid 1993, S. 250.

»Y el hombre que estaba lejos de mezclarse en política, sumi do por completo en su arte, el hombre de espíritu conservador aunque abierto y comprensivo, sin poder soportar su fino espíritu la sombra negra que pesa sobre Iberia, se expatria voluntariamente [...]« *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* 3/25, 12 (1946), S. 4.

13 *La Prensa* 10.1.1947.

Nationalismus, in dem sowohl die »neue« Musik als auch die Pflege der populären, althergebrachten Gattung der Zarzuela zur Unterhaltung der Massen das Zentrum des Musiklebens eroberten und sich so das Banale mit dem unvermeidbaren Pragmatismus dieser Zeit die Hand reichte. Dieses Phänomen erwies sich als idealer Ersatz für die sonst stark idealisierte Bildungspolitik der Republik im musikalischen Bereich, aber im Dienst genau der umgekehrten Seite. Der unmusikalische Geschmack des Diktators, aber auch seine Politik der ruhigen Hand auf kulturellem Gebiet fanden im spanischen Musiktheater, das unter anderem zu Gunsten einer weiteren Verbreitung immer mehr verfilmt wurde, ein schon bestelltes Feld, auf dem sich das Regime sicher fühlen konnte.

Nach einer relativ kurzen Übergangszeit wurde die progermanische Orientierung allmählich durch den soeben genannten Nationalismus, innerhalb dessen die alten Regionalismen aus der Zeit um die Jahrhundertwende und der Republik keinen Platz fanden, komplett ersetzt. Das Verbot der regionalen Sprachen, die oftmals als Grundlage für die Bühnenmusik der Jahrhundertwende und die modernistische Bewegung insbesondere in Katalonien gedient hatten, trug zu dieser Homogenisierung nach kastilischem Vorbild bei. Dies geschah auf der Basis eines von der damaligen Geschichtsschreibung stark manipulierten musikalischen Erbes, insbesondere in Beziehung auf die Wiederentdeckung der Polyphonie- und Orgelmusiktradition des spanischen goldenen Zeitalters, welche einen vermutlich zentralistischen, homogenisierten Geist aufweisen sollte. Ob gezwungen oder aus eigener Überzeugung, jedenfalls aber immer mit den Priesterorden, die das soziale Chaos in den letzten Jahren der Republik ermöglicht hatten, im Hintergrund, erscheint die neue Generation von Musikwissenschaftlern um die herausragende Figur von Higinio Anglés von größter Bedeutung für die ästhetische Basis, auf der die »neue« spanische Musik gründen sollte. Trotzdem kann man die wichtige Leistung dieser Forschergeneration, welche mit wenigen Ausnahmen aus Klerikern bestand, nicht auf diese Tatsache reduzieren. Es handelt sich dabei eher um einen Nebeneffekt, der von der politischen Klasse sofort erkannt und in ideologische Rendite umgesetzt wurde, von der wiederum aus heutiger Sicht viel mehr die eigene Musikwissenschaft als das musikalische Schaffen profitierte.

Infolgedessen kann die sogenannte Komponistengeneration des *Motu proprio* nur als Randerscheinung im Rahmen des spanischen Nationalkatholizismus betrachtet werden.<sup>14</sup> Indes muss die Frage neu bewertet werden, inwieweit sich das Regime in die ästhetische Orientierung und den künstlerischen Werdegang der Hauptkomponisten dieser Zeit einmischte, wobei die manipulatorische Kraft des Kinos oder des Theaters eine viel größere Rolle spielte und entsprechend auf Regierungsebene als wichtiger eingestuft wurde, oder vielmehr die Komponisten selbst diejenigen waren, die sich durch die bewusste Übernahme einiger typisch spanischer Merkmale dem Zeitgeist annäherten und so auf Begünstigung durch die damaligen Behörden hofften. Die Antwort auf diese Frage erweist sich als äußerst vielgestaltig und würde für eine vollständige, einigermaßen befriedigende Klärung

14 »No es necesario recordar que la religión ocupa una posición central en la historia de España; esto es algo que ya se ha reconocido en las ricas historiografías de la España moderna y medieval. [...] En casi todas las grandes agitaciones políticas de períodos especialmente turbulentos [...] ha habido un telón de fondo religioso y los clérigos han tenido un protagonismo crucial, y a menudo reaccionario.« Paul Preston, Vorwort zu: Hilari Ragner, *La pólvora y el incienso*, Barcelona 2001, S. 15.

die Analyse der persönlichen Umstände jedes einzelnen Komponisten erfordern. Trotzdem erstrecken sich die Einflüsse dieses Zeitgeistes bis hinein in die sogenannte ›Generación del 51‹, welche am Anfang ihres kompositorischen Werdegangs ihre Wurzeln im Boden des Totalitarismus hatte, um sich dann später dank der neuen politischen Umstände weiter zu entfalten. Die Kategorie der Komponistengeneration anzuwenden, ist aber gerade in diesen Jahren unmittelbar nach dem Krieg bei den Künstlern, die abseits des offiziellen Lebens standen, besonders problematisch, obwohl ihre Bezeichnung als ›Generación de la Dictadura‹ sich aufgrund der wiederholten Benutzung dieses Terminus sowie etlicher Mißverständnisse in der spanischen Musikwissenschaft eingebürgert hat.<sup>15</sup> Es handelt sich dabei jedoch um Einzelne, die in der Regel völlig isoliert agieren, kaum Schüler hinterlassen und deren Schaffen erst später eine gewisse Resonanz erfährt. Der berühmte Fall Xavier Montsalvatges und seines ›antillanischen Weges‹, in den seine *Canciones negras* (Klavierfassung 1945, Orchesterfassung 1949) einzuordnen sind, steht beispielhaft für eine sehr persönliche Assimilierung der französischen Einflüsse insbesondere Darius Milhauds und Igor Stravinskis, aber auch für die Schwierigkeiten der Komponisten dieser Zeit, sich unter der totalitären Ägide frei zu bewegen und ihren rein künstlerischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Der Zwang, künstlerisch neutrales Terrain zu betreten, auf dem eine Frontalkollision mit dem herrschenden Nationalismus sehr unwahrscheinlich oder unmöglich scheint, ist freilich vorhanden und dürfte als Überlebensstrategie gedient haben, wobei die Auswirkungen auf die Komponisten recht unterschiedlich sind.

Andere Tonkünstler dieser Zeit wie Federico Mompou oder Joaquim Homs verkörpern um so mehr die Problematik der spanischen Musiker dieser Zeit in formeller Hinsicht. Der erste, während des Zweiten Weltkrieges aus Frankreich nach Spanien zurückgekommen, widmet sich im Bereich der Klaviermusik fast ausschließlich der kleinen Form. Der zweite, einziger Schüler Gerhards in Barcelona während der Republik, bleibt den neuen nationalistischen Bestrebungen systematisch fern, um später die serielle Technik im Rahmen einer sehr persönlichen modalen harmonischen Haltung zu übernehmen.<sup>16</sup> Es handelt sich dabei um einen Künstler, dessen internes Exil als Musiker parallel zu seinem öffentlichen Leben als Ingenieur verlief, der aber trotz seines Engagements und seiner Kohärenz nur eine indirekte Rolle bei der Rezeption der Zweiten Wiener Schule in Spanien und insbesondere in Katalonien spielte.

#### IV. Offizielle Musik und Sehnsucht nach Offenheit: Von der Mitte der fünfziger Jahre bis zum Anbruch der Demokratie 1975

Nach der sozialen und künstlerischen Stagnation der 40er Jahre macht sich im Spanien der 50er Jahre das Bedürfnis, sich mit der moralischen und finanziellen Misere auseinanderzusetzen, immer stärker bemerkbar. Dies geschieht in den Bereichen der Literatur und des Films, in denen ein Schwenk auf die Probleme des eigenen Landes zum Hauptthema wird.

<sup>15</sup> Tomás Marco, *Historia de la música española. El siglo XX*, Bd. 6, Madrid 1983.

<sup>16</sup> Benet Casablancas i Domingo, »Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 413–432.



Gleichzeitig aber macht der noch aufrecht erhaltene Druck der übermächtigen Zensur als quasi ungreifbare Voraussetzung jede künstlerische Tätigkeit zum Kraftakt, bei dem in der Regel zugleich jeder Kompromiss von vornherein ausgeschlossen wurde. Während sich die literarische Sprache in den Dienst eines ironischen bis makaberen Realismus stellte, in dem ausnahmsweise Romane wie *Tiempo de silencio* (1961) von Luis Martín Santos an das Erbe James Joyces anknüpfen konnten, wurde für den Film die Entdeckung des italienischen Neorealismus von entscheidender Bedeutung für die Weiterentwicklung eines eigenen Profils, der sich bald bei internationalen Filmfestivals behaupten und gleichzeitig auf die Situation in Spanien aufmerksam machen konnte.

Ab diesem Zeitpunkt häufen sich auch, was die Musik anbelangt, die Bestrebungen nach einer organisierten Kultur- und Konzerttätigkeit, die zunächst im Geheimen durchgeführt und von verschiedenen ausländischen Institutionen entscheidend gefördert wurde. Die Gründung des *Círculo Manuel de Falla* oder die Initiativen des *Ateneo* in Madrid wurden neben dem *Club 49* und den *Juventudes Musicales* in Barcelona zu Hauptzentren dieser zunächst örtlich begrenzt wirkenden Bewegungen. Dies ebnete den Weg für die ersten Einflüsse der postseriellen Musik oder der neuen Avantgarden auf die neue spanische Musik im Einklang mit der mäßigen Weiterentwicklung des Franco-Regimes insbesondere als Folge der Ost-West Blockpolitik ab Mitte der fünfziger Jahre und der eigennützigen Unterstützung durch die USA. Diese neue politische Phase ermöglichte auf künstlerischer Ebene eine Vielfalt von Entwicklungen, von denen sich die spanische Musik teilweise gegenwärtig noch nährt. Tatsächlich schienen sich aber fast ausnahmslos alle Komponisten, welche zwischen 1925 und 1935 geboren wurden und in den 1950er Jahren ihre künstlerische Tätigkeit aufnahmen, dem damaligen Neoklassizismus mit nationalistischen Zügen verpflichtet zu fühlen. So erscheint aus heutigem Blickwinkel die Übernahme der Avantgarden durch manche spanische Komponisten dieser »Generación del 51« als eine abrupte, manchmal jedoch aus technischer Sicht nicht ausreichend verinnerlichte Angelegenheit, in der sich der Zwang, einfach auf dem Laufenden zu sein und zu Lasten der eigenen Tradition zu agieren, durchsetzte. Das kann auch als natürliche Reaktion der meisten Komponisten auf die heteronome Haltung der spanischen Kultur gegenüber dem Regime in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg bewertet werden. Indes bleibt die Übernahme dieser neuen musikalischen Strömungen in Spanien nicht ganz frei von Klischees und schematischen Erscheinungen musikalischer und ideologischer Natur, was sicherlich teilweise auf ihre unvollständige Rezeption zurückzuführen ist, aber auch etwas mit den politischen Unruhen insbesondere im universitären Bereich zu tun haben dürfte. »Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts. Mit Gesinnung ist wenig getan.«<sup>17</sup>

Parallel dazu verliefen offizielle Initiativen, bei denen das Regime seine Öffnung nach außen und deren Übernahme durch die Komponisten der neuen Generation sich zunutze zu machen versuchte. So beim Jubiläumskonzert *Veinticinco años de paz*, beim *I Festival de*

17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 344.

*Música de América y España* oder bei der *Bienal Internacional de Música Contemporánea*, drei Veranstaltungen zwischen Juni und November 1964. Es handelte sich überwiegend um den isolierten Versuch eines autoritären Regimes, sich die unvermeidliche Strömung neuerer Einflüsse zu eigen zu machen. Daneben schienen auch die Behörden des Ministerio de Información y Turismo erkannt zu haben, welche manipulatorischen Folgen dieser Scheinkosmopolitismus für die Außenpolitik, aber auch für die Studentenbewegungen als eine Art Befreiungsventil haben könnte. Auf jeden Fall war dieses Engagement für die zeitgenössische Musik von sehr kurzer Dauer, da die ausländischen Teilnehmer in den Zeitungen und Fachzeitschriften sehr negativ über die politischen Bedingungen in Spanien berichteten und so praktisch das Gegenteil dessen erreicht wurde, was politisch beabsichtigt war.<sup>18</sup> Trotzdem wurden diese drei Veranstaltungen – abgesehen von moralischen Überlegungen, was die Teilnahme der Komponisten und Musikkritiker an Aktivitäten anbelangte, die ein totalitäres Regime zu seinen Gunsten organisiert hatte – zum Beweis, inwiefern sich die Kontrollmittel der Diktatur nicht nur über das Kultur-, sondern auch über das Sozialleben allmählich abgeschwächt hatten und so derartige Privatinitiativen, die schon seit zehn Jahren bestanden, ihre Fortsetzung praktisch ohne nennenswerte Kollisionen mit der noch aktiven Zensur betreiben konnten.

Die Gewichtung zwischen ideologischem und künstlerischem Drang erweist sich bei der Analyse der Frühwerke von Komponisten wie Luis de Pablo und Cristóbal Halffter insofern als besonders problematisch, als die Tendenz zum künstlerischen Engagement<sup>19</sup>, insbesondere bei letztgenanntem, erst in den siebziger Jahren bei Werken wie dem *Officium defunctorum* (1979) eintritt. In der Tat fangen beide Komponisten ihre Karriere im Schatten des Neoklassizismus der fünfziger Jahre an, wobei für Halffter das musikalische Erbe Manuel de Fallas durch seine Onkel Rodolfo und Ernesto Halffter eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte. Die Musik Halffters strahlt in ähnlicher Weise wie beim Ligeti der 60er Jahre vordergründig eine Faszination für den Orchesterklang aus. In seinem musikalischen Konzept spielen die anderen Parameter überwiegend nur eine untergeordnete Rolle zu Gunsten einer sehr weit entwickelten Klangahnung, bei der jede Schattierung sich zu einem Mosaikstein gestaltender Natur entwickelt. Halffter bemüht sich nicht zuletzt im Zusammenhang mit seinen verschiedenen Aufenthalten im Ausland darum, an die universelle Musiksprache seiner Zeit anzuknüpfen, was ihn nach der Überwindung der avantgardistischen Experimente der sechziger und siebziger Jahre zu einem Eklektizismus geführt hat, indem bereits vorhandene musikalische Elemente oder sogar Kompositionen oft spanischer Herkunft als Grundlage eines neuen Stückes dienen.<sup>20</sup> Die schöpferische

18 Vgl. Ángel Medina, »Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid«, in: *España en la música de Occidente*, Bd. 2, S. 384.

19 Vgl. Hermann Danuser, »Cristóbal Halffter. Ein Komponist engagierter Musik«, in: *Dissonanz* 10 (1986) S. 4–10.

20 »In den vergangenen Jahren hat sich auch bei den sogenannten avantgardistischen Komponisten zunehmend ein Trend gezeigt, in Technik und Ausdruck stärker auf bereits vorhandene musikalische Formulierungen zurückzugreifen. Bei Karlheinz Stockhausen etwa, dessen Werk die Entwicklung der Neuen Musik seit 1950 entscheidend geprägt hat, ist dieser Vorgang, der sich etwa Mitte der 1960er Jahre in Kompositionen wie »Hymnen« und »Telemusik« vollzieht, besonders deutlich sichtbar [...]. Daß dabei

Kraft Luis de Pablos hingegen entfaltet sich überwiegend im Bereich der Kammermusik, indem sie sich anhand elektronischer Mittel mit literarischer Sprache auseinandersetzt und zu einem neuen Resultat weiterentwickelt. Dagegen erweist sich Joan Guinjoan als Vertreter der neuen französischen Einflüsse auf die spanische Musik, wobei diese Tatsache in eine vom Komponisten sogenannte »flexible Musik« umgesetzt wird. Nicht umsonst lässt die Musik Guinjoans den Instrumentalisten viel Freiheit, wodurch sie ihren Beitrag zur endgültigen Fassung der Kompositionen leisten. Ferner ist auch bei Guinjoan die häufige Übernahme von Melodien populären Ursprungs festzustellen, welche bis zur Unkenntlichkeit bzw. aus Sicht des Komponisten auf ihre Kernform reduziert werden. Dabei sind im Gegensatz zu Halffter die rhythmischen Aspekte für die Gestaltung einer Komposition besonders entscheidend. Obwohl Halffter früher Komposition unterrichtet hat, handelt es sich bei den genannten um drei Musiker, deren Hauptbeschäftigung die Komposition ist – bei Halffter auch das Dirigieren; Guinjoan hat früher als Dirigent kleinerer Kammergruppen bei der Rezeption der Neuen Musik insbesondere der siebziger und achtziger Jahre eine wichtige Rolle gespielt – und die praktisch Einzelwege gegangen sind.

Die deutlich bessere finanzielle Situation und die etwas weniger repressive Haltung jenes totalitären Regimes in den sechziger Jahren, das sich zumindest seit einem Jahrzehnt auf der Suche nach einem besser vermittelbaren Gesicht von der faschistischen Symbolik entscheidend distanziert hatte, eröffneten auch zum ersten Mal nach dem Bürgerkrieg die Möglichkeit, im Ausland eventuell ein Aufbaustudium zu absolvieren bzw. Kontakt mit Generationskollegen zu knüpfen. Von dieser Liberalisierung profitierten Künstler und Wissenschaftler aller Disziplinen, die größtenteils das öffentliche Geschehen von der Promulgation der spanischen Verfassung 1978 bis zur Gegenwart stark mitgeprägt haben. Parallel zu diesem Phänomen entwickelten sich allmählich im eigenen Land die kompositorischen Schulen, welche die heutzutage tätige Generation ausgebildet haben. So haben in Barcelona seit Ende der sechziger Jahre eine ganze Reihe von Komponisten, Musikkritikern, Musikwissenschaftlern und Orchesterdirigenten ihr Kompositionsstudium bei Josep Soler absolviert. Der künstlerische Werdegang Solers wurde nach einer Periode der freien Atonalität bzw. Pflege der Zwölftonmusik mit modalen Einflüssen um 1975 aufgrund der Text- oder Themenwahl nach den letzten Todesstrafen des Regimes und dem Tod des Diktators Ende 1975 oft als engagierte Musik eingeordnet, wogegen sich der Komponist jedoch verwahrte. So können Polemiken wie jene zwischen einem Musikkritiker und dem Komponisten wegen des Titels *Apuntava l'alba* (1976) und des möglichen Zusammenhangs mit politischen Ereignissen als Missverständnis betrachtet werden.<sup>21</sup> Bei Soler spielt vielmehr die Auseinandersetzung mit der Bühnenmusik aus einer sakralen, sehr subjektiv aufgeladenen Perspektive eine große Rolle, die sich vom Erbe der postromantischen Musik

leider auch eine starke Vermarktung zu beobachten ist, konnte nicht ausbleiben.« Peter Andraschke, »Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm«, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), Mainz u. a. 1978, S. 130–152, hier: S. 130.

<sup>21</sup> Vgl. zur Problematik dieser Bezeichnung im Œuvre Josep Solers Ángel Medina, *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid 1998, S. 98–101.

auf Textur- und Orchestrierungsebene im Zusammenhang mit einem eigenen atonalen harmonischen System bedient.<sup>22</sup> Aus dieser Sicht sucht die Musik Solers die öffentliche Präsenz oder die objektive Interaktion mit dem Publikum als ›politisch-sozialer Komponist‹ überhaupt nicht und entfernt sich insofern entscheidend von jenen Strömungen in der italienischen Musik der siebziger Jahre, die um Luigi Nono einen sozialen oder um Luigi Dallapiccola vielmehr einen humanistischen Kompromiss anstrebten.

*Michael Berg (Weimar–Jena)*

## Musik in der DDR

### Bürgerlichkeit ohne Bürgertum – Kollektive und/oder subjektive Identität

Bedingt durch die Tendenz zur sogenannten Globalisierung besitzt das Befassen mit den vielfältigen Aspekten kultureller Identität erneut eine unabweisbare (und wie es mir vorkommt unheilvolle) Aktualität. Aber ich will nicht über Gegenwartsprobleme sprechen, sondern den Blick in die jüngere Vergangenheit richten.

Lassen Sie mich mit der Bemerkung beginnen, dass mir unter zeitgeschichtlichen Voraussetzungen die Frage nach kultureller Identität – unbeschadet aller soziologischen, nationalen oder im weitesten Sinne gruppenspezifischen Quantifizierungsmodelle – als eine ganz persönliche erscheint. Ich richte sie also zunächst einmal an mich selbst. Mit anderen Worten: Sie stellt sich – zuzüglich eines anderthalb Jahrzehnte andauernden Rückblicks – nach 51-jähriger Existenz unter totalitären Bedingungen wahrscheinlich doch anders, als unter anderem die Vorüberlegungen zur Themenfindung dieses Kongresses es ins Auge gefasst haben mögen. Im Falle eines (noch im NS-Staat geborenen) Bürgers der untergegangenen DDR betrifft diese Frage sowohl die freiwillige, erzwungene oder selbstverschuldete Zugehörigkeit zu einem Staatswesen, welches Kultur bald schon im Sinne ideologischer ›Gleichschaltung‹ als ›sozialistische Nationalkultur‹ funktionalisierte, als auch den Umstand der kulturellen Herkunft, welche – sozusagen als bürgerliches Erbe aus Generationen – den Konflikt mit dem totalitären Regime, einschließlich seiner ›nationalen‹ Identitätsproklamationen im Sinne unausweichlich werden ließ.

So gesehen zielt das Thema ›Kulturelle Identität‹ unter den Voraussetzungen eines künstlerisch-ästhetisch geprägten Kultur-Begriffes auf eine eher geisteswissenschaftliche, im Aspekt von subjektiver Identität indessen auf eine vorab psychologische Qualität. Ein systematisch brauchbarer Fluchtpunkt liegt jedoch in den zeitgeschichtlichen Bezügen, in

<sup>22</sup> Vgl. zur Benutzung klassischer Texte als Stoffe für seine Bühnenmusik Agustí Bruach, *Las óperas de Josep Soler*, Madrid 1999.